

POESÍA Y POLÍTICA EN NÉSTOR PERLONGHER

Poetry and politics in Néstor Perlongher

Javier Gasparri

Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
[jegasparri@gmail.com]

Resumen: partiendo de la interrogación acerca del modo en que puede leerse la política en la poesía de Néstor Perlongher, realizamos un recorrido por las primeras recepciones críticas de dicha poesía, entendida básicamente desde el marco neobarroco, para proponer una lectura en otra dirección, más atenta a los debates teórico-críticos actuales. Arribaremos, de este modo, a una lectura de la violencia política en la poesía perlongheriana como captación inmediata de su realidad histórica circundante en su indisociabilidad con la violencia sexual. Se esbozan, finalmente, hipótesis en torno a las tradiciones poéticas argentinas y a las culturas de sexualidades no normativas en las que puede pensarse la poesía de Néstor Perlongher.

Palabras clave: Néstor Perlongher; poesía argentina; Neobarroco; Sexopolítica; Sexualidades no normativas

Abstract: From an analytical standpoint, we are interested in revising the first critical neo-baroque-framed responses to Néstor Perlongher's politics and poetry so as to propose an updated reading of his work even more attentive to the current theoretical and critical debates. It is thought to conclude on an interpretation of the political violence in Perlongher's poetry as a literary assimilation of the surrounding historical reality in its intricate relationship with sexual violence. Finally, some hypotheses about the Argentinean poetic traditions and the non-normative sexuality cultures upon which to consider Néstor Perlongher's poetry will be outlined.

Keywords: Néstor Perlongher; Argentine Poetry; Neo-baroque; Sexual politics; Non-normative sexualities

Introducción

Interrogar la política en la poesía de Néstor Perlongher puede suponer, en principio, a la vez un problema y un lugar común. El primero es de orden teórico y conceptual: ¿qué queremos entender al hablar de política?, ¿qué aspiramos a leer al ponerla en relación con la poesía? y ¿cómo lo hacemos? El segundo tiene que ver con una evidencia, o, si se quiere, con una inmediatez imponente: aún haciendo una lectura distraída, ligera o impresionista de la poesía de Perlong-

her, salta a la vista que allí hay *algo* que es posible pensar vinculado a la política –sin caer por eso en generalidades (como la idea de que la política está en todas partes, en toda la literatura y en toda la poesía). La constatación de ese lugar común se convierte rápidamente en una proliferación reforzada por la abundante bibliografía crítica que hoy posee su obra.

Sin embargo, antes que definir en qué sentido(s) puede entenderse la relación entre los términos en cuestión en Perlongher, preferimos realizar una exploración a través de algunos nudos presentes en sus dos primeros libros de poemas. Y este recorte en sí mismo supone, es cierto, un presupuesto: *Austria-Hungría* (1980) y *Alambres* (1987) marcarían la presencia fuerte de una escritura política, con un claro impulso de intervención (incluso de provocación), al mismo tiempo que una aspiración a nombrar, registrar, la violencia política que le era contemporánea, o a lo sumo un pasado reciente, pero en cualquier caso inmediata.

“Era ver contra toda evidencia”

En “La murga, los polacos”, poema que abre *Austria-Hungría*, “los estudiantes de Cracovia miran desconcertados: / nunca han visto / nada igual en los libros”¹. Tal vez sea posible trazar un hilo desde este primer poema hasta “Cadáveres” –cierre de *Alambres*– en relación con *las percepciones sensoriales supeditadas a la mirada*. El poeta ve, mira, observa, escruta y, mientras lo hace, le llegan no sólo impactos visuales sino también sonidos, ruidos, voces, olores, que quiere que sean percibidos (*vistos*) a su vez. Entonces escribe: quiere exhibir esas percepciones, mostrarlas, que nos afecten: aunque no sean más que una ausencia. Como sabemos, entre la mirada y el lenguaje verbal hay un hiato (Barthes “Directo a los ojos” y Monteleone), por eso el poeta lo que crea es el efecto ilusorio de esa mirada o, por qué no, su representación: los estudiantes de Cracovia que *miran* la murga desconcertados porque nunca *vieron* algo igual en los libros.

Por un lado, esta *visión* va a ser elaborada mediante residuos y fragmentos y no con la ambición de una totalidad estructurada (Garramuño 19 y 214). Se trataría, como lo denomina Florencia Garramuño, de “astillas de historia” (214). Por otro, puede resultar extraña la idea de un trabajo con *la vista* en Perlongher puesto que su poesía se inscribiría, presuntamente, en una línea de fuerte opacidad referencial: algo así como una poesía de la ceguera, cuyo sentido fuerte se articula en lo fónico, o por lo menos en lo irreductiblemente verbal divorciado de su exterior. Es por eso, entonces, que la idea de una visión en principio parezca un oxímoron. Sin embargo, tal vez sea posible despejar

1 Todas las citas de poemas corresponden a la edición de sus *Poemas Completos* (Perlongher 1997a). De aquí en más, sólo indicaremos el nombre del volumen original (*Austria-Hungría* o *Alambres*) y el número de página en la edición citada. Las itálicas nuestras se indicarán explícitamente; de lo contrario, corresponden al original.

esa contradicción en términos efectuando un rodeo, reexaminando las lecturas fuertes de esta poesía².

Al hablar de esas lecturas fuertes nos referimos, sobre todo, a las primeras recepciones de la poesía de Perlongher en particular, y del movimiento del neobarroco en general, durante la década de 1980, que cristalizaron los tópicos críticos de su lectura que suelen llegar hasta hoy. Alcanza con mencionar los ensayos de Daniel García Helder y de Nicolás Rosa, tal vez los dos más significativos, sobre todo por el gesto de intervención (uno para impugnarlo, el otro para ubicarlo en el campo como novedad) y por ende por el carácter histórico con el que hoy los leemos. Ambos coinciden en detectar y poner de manifiesto, en la poesía de Perlongher y neobarroca, el trabajo con la superficie textual y el aspecto fónico que desdeña la significación externa (o sea, directa de un afuera), aunque a la hora de evaluarlo, claro está, lo hacen con valoraciones opuestas.

García Helder, en “El neobarroco en la Argentina”, publicado en el *Diario de poesía* en 1987, realiza una intervención opositiva y propositiva: por un lado, impugna el neobarroco y, por otro, prepara el terreno que garantizará la llegada del objetivismo a la revista, con lo cual resulta un texto claramente programático (Prieto). En relación con la lectura de la poética neobarroca, García Helder desliza términos como “caótica”, “exasperante”, “caprichosa”: “no apreciamos, obviamente, estas obras del neobarroco”, sentencia. Por eso, frente a las “tautologías” de los neobarrocos (“los poemas cuyo tema son la palabra, el lenguaje, lo dicho o lo no-dicho”, etc), frente al “fraude” (“hacer pasar una vaciedad por plenitud” —dice citando a Ezra Pound), frente a una conmoción que ocurre “de vez en cuando”, “después de una larga deriva, *por casualidad*”, el autor aspira a “una poesía sin heroísmos del lenguaje” que logre “emocionar”, que procure una “percepción emotiva del mundo”³. La lectura en clave de *superficie* (la cual siempre está a un paso de querer decir superficial y, por extensión, frívola)

-
- 2 Las líneas que intentaremos recorrer en este trabajo son deudoras, además del mencionado ensayo de Florencia Garramuño, del de Gabriel Giorgi (2004). Es él quien plantea la idea de una “visión” en Perlongher que aquí retomaremos pero reelaborándola en una dirección diferente. También otro concepto que este trabajo de Giorgi propone y que utilizaremos para pensar el modo en que la poesía de Perlongher inscribe la realidad política circundante es el de “huella”; concepto que se halla muy próximo al ya mencionado de Florencia Garramuño: las “astillas de historia”. Finalmente, resta advertir que la problematización en torno a las lecturas críticas de la obra de Perlongher está elidida tanto en el trabajo de Giorgi como en el de Garramuño: el primero la omite (no da cuenta de ella) y la segunda la comprime (la deja entrever como posibilidad de lectura pero no la desarrolla). Nos parece necesario, entonces, abrirla para poder asentar una lectura que, como hemos mencionado, podría parecer una contradicción en términos.
 - 3 Además, la relación inmediata que establece con el modernismo hispanoamericano lo conduce a una evaluación de éste que sin duda quiere, especularmente, recaer sobre el neobarroco. La relación del modernismo con el neobarroco, claro está, tampoco es errónea; el problema es que tal vez sea una tarea crítica pendiente precisar hasta dónde llegan los alcances de la misma. Para lo que nos interesa aquí, sin duda emparentar el neobarroco con el modernismo es algo que le sirve a García Helder para la operación crítica y poética que está realizando. Además de la valoración negativa en sí misma que supone la insinuación de retoricismo a la moda (la cual se desprende de la comparación con el modernismo), esto le sirve al autor para *negar* al neobarroco en tanto

queda, de esta manera, inaugurada. Y por supuesto, también sus implicancias: el hermetismo, la “voluntad de producir una textura más que un texto”. En esta dirección, entonces, piensa García Helder: “Es frecuente que este –digamos-materialismo los conduzca a practicar una escritura de superficie, desvaneciendo toda ilusión referencial e impidiendo todo descenso a un fondo semántico” (24–5; las itálicas son nuestras).

Por su parte, Nicolás Rosa es quien instala otra lectura fuerte sobre el neobarroco y sobre la poética de Perlongher⁴. De hecho, es citado por García Helder en el artículo que hemos recorrido. La intervención de Rosa en tanto promotor de esta “tendencia” de la “nueva poesía argentina” resulta ineludible, incluso en términos cuantitativos, ya que se trata de una serie de ensayos críticos, prólogos y presentaciones que se extienden a consideraciones en torno al barroco y a la lectura de dos poetas vinculados con esa estética: Héctor Píccoli y el propio Perlongher. Se trata, claramente, de otra operación crítica, aunque en este caso, a diferencia de García Helder, sólo propositiva, es decir, instalando a los neobarrocos en el centro⁵.

En estos “tratados” (sobre los cuales advierte que hay que leer paródicamente)⁶, Rosa va diseccionando las “partes” de la poesía de Perlongher, sobre todo de su libro *Alambres*, desde una perspectiva situada entre la semiótica y el psicoanálisis. Podría argüirse, además, que la materialidad barroca le es productiva a Rosa para su propio proyecto crítico, que de hecho está explicitado en el prólogo al libro en el que se incluye el ensayo en cuestión: la “ficción crítica” que dice “más del decir que del dicho” (Rosa “Seis tratados” 18). En esta línea, entonces, plantea que se instaura en la poética de *Alambres* la “insistencia/repetición” de un “significante imperial” que funda, en el estilo, sus discontinuidades (históricas, narrativas, gramaticales, fónicas), las cuales marcan “el latido pulsional de esta textura” (Rosa “Seis tratados” 233-4).

Si apuntamos con cierto detalle estos primeros trabajos críticos es porque instalan ideas muy fuertes acerca de lo que presuntamente serían las características

movimiento. En esto último, por cierto, no se equivocaba, pero lo interesante está en advertir el uso estratégico que realiza de ello.

- 4 En lo que a Perlongher en particular respecta, podría decirse que este ensayo de Nicolás Rosa (1987) en el que nos detendremos, junto con una ponencia de Tamara Kamenszain (“La nueva”), son sus lecturas fundadoras. Tanto en el caso de Rosa como en el de Kamenszain, además, los textos a los que nos referimos serán los primeros de una serie de lecturas que se desarrollará a lo largo de casi dos décadas.
- 5 En este sentido, cabe mencionar que, a raíz de una reseña de *Hule*, en 1989, se desatará una serie de opiniones cruzadas en torno a los favores que obtienen los neobarrocos de la crítica académica y universitaria (Porrua 67).
- 6 Evidentemente, cierta línea de la crítica en la década de 1980 encontraba en el *tratado* (aunque sea para parodiarlo) una productividad crítica que sería interesante indagar: aquí tenemos el caso de Rosa, y al pensar en sus “tratados” es inminente recordar otro *tratado* de esos años, hoy vuelto un clásico de la crítica: el *tratado* sobre la patria que Josefina Ludmer crea con *El género gauchesco*.

más relevantes de la poesía de Perlongher, básicamente de sus dos primeros libros, y en concordancia con el marco general del “movimiento” o la “tendencia” del neobarroco. Quedan instaladas, así, las ideas de “un imperio del significante”, de “una textura más que un texto”, de su opacidad referencial y hasta podría decirse de su hermetismo.

El análisis de estos dos trabajos quiere ser, también, una reflexión sobre la crítica de Néstor Perlongher, sus tópicos o ideas más cristalizadas y persistentes, y los alcances de sus posibles puntos de inflexión. Porque: ¿puede hablarse en estos poemas, dadas sus relaciones problemáticas con el afuera al que presuntamente (no) aluden, de una visión por parte del poeta, de una mirada que se inscribe en el entramado del poema y a través de él quiere hacernos ver *eso que está pasando* en la realidad política inmediata y circundante?

En este sentido, los trabajos críticos más contundentes, influyentes o sistemáticos sobre la obra de Perlongher que siguieron a esas primeras lecturas inaugurales presentan algunos recovecos que conviene tener en cuenta para poder considerar la pregunta. En primer lugar, qué se entiende por *la obra* de Perlongher. Bien sabemos que, además de poesía, su escritura abarca ensayos literarios y antropológicos, crónicas, relatos, del mismo modo que su imagen de escritor se resiste a ser entendida, únicamente, como poeta. Una imagen construida por él mismo y que los críticos que se ocuparon de él, sobre todo a partir de la década de 1990, ratificaron y reforzaron, no sólo por medio de una proliferación bibliográfica ya inabarcable, sino también a través de la recopilación y edición de sus textos dispersos e inéditos. La conclusión, entonces, sería: Perlongher no es *sólo* poeta y por ende la noción de obra va más allá de su poesía. De allí que ante tal estado de la cuestión sea difícil pensar la obra de Perlongher como eminentemente poética, es decir, sin el necesario diálogo con el resto de su escritura⁷. Encaminados, entonces, en esta dirección, los trabajos críticos sobre el autor comenzaron a leer nuevos problemas en su obra abarcándola en la totalidad de sus escritos y desconociendo, por lo tanto, sus límites genéricos. Dentro de esta renovación crítica, pueden mencionarse los trabajos de Adrián Cangi que proponen una lectura anarquista, los de Pablo Gasparini sobre extraterritorialidad, exilio y cruce de lenguas, el de Gabriel Giorgi centrado en la representación de la homosexualidad, el de José Amícola desde la perspectiva *camp*. Asimismo, ese desborde genérico también está en la base de los artículos y ensayos de Jorge Panesi, María Moreno y Osvaldo Baigorria.

Esta rápida muestra acerca del panorama de los estudios críticos sobre Perlongher y las lecturas a las que dan lugar estaría señalando un punto de inflexión respecto de aquellos trabajos pioneros que suponen las primeras recepciones de su obra, entendida ésta, en ese momento, sólo en términos poéticos (o por lo

7 Aunque sea una obviedad, conviene aclarar que, en rigor, ningún poeta es *sólo* un poeta. Pero lo que estamos subrayando, como especificidad de Perlongher, es la particular *insistencia* y *recurrencia* con la que se pone de manifiesto ese entrecruzamiento o incluso esa mixtura fundada en la multiplicidad genérica.

menos, prioritariamente). Por esta razón, puede decirse que hoy la crítica sobre Perlongher no sólo es cuantitativamente innumerable (a los nombres enumerados más arriba pueden sumarse una cantidad de tesis en curso, actas de congreso y artículos, lo cual vendría a dar cuenta del interés que tiene para la crítica —sobre todo académica— el objeto Perlongher), sino también que es realizada desde otro(s) lugar(es). Sin embargo, pese a su intento por realizar entradas renovadas al corpus perlongheriano (que en la mayoría de los casos han logrado elaborar hipótesis sumamente interesantes), esta nueva crítica no logró desactivar el efecto de esas primeras lecturas, es decir, los tópicos críticos que cristalizaron en relación con el corpus poético. Más aún, incluso para construir nuevas perspectivas críticas, en muchos casos se sirvió de ellos. Es posible pensar que no lo logró no porque no pudiera (como si se tratara de una limitación), sino justamente porque se situaba en otro lugar de lectura, otra coyuntura, y frente a un corpus más amplio que, como ya señalamos, se imponía integralmente, de manera que la escansión genérica quedaba casi sin efecto. Así, por ejemplo, leer los poemas de Perlongher desde sus ensayos y viceversa es un modo de abordaje recurrente en estas nuevas perspectivas críticas. Un abordaje, claro está, productivo, necesario y hasta podría decirse inevitable. ¿Pero qué ocurre si nos proponemos volver a sus libros de poemas, despojados del resto de sus escritos que legitimarían un sistema de referencias externas, para leer en ellos —en su extrañeza y su soledad— una *mirada* que inscribe su inmediatez política? Lo que ocurre ante esta inquietud, hipotetizamos, es que a la vuelta del rodeo en torno a los avatares de la crítica perlongheriana nos volvemos a enfrentar con aquellas primeras lecturas ceñidas, justamente, a la poesía de un modo exclusivo. Podría desprenderse de esta constatación, entonces, que la lectura eminentemente poética de Perlongher quedó adherida a las primeras recepciones críticas en el marco del neobarroco (e incluso *congelada* allí) y, por ende, parecerían tener vigencia (o por lo menos, funcionar como presupuestos) los tópicos críticos que cristalizaron y que no fueron —por el motivo que sea— desarmados por la crítica posterior.

Situados en este punto, conviene advertir que no se trata de impugnar violentamente —como si fueran erróneas— las ideas de aquellas lecturas inaugurales. En efecto, hablar —por ejemplo, para lo que aquí nos interesa— de una opacidad referencial en Perlongher nos sigue pareciendo acertado. De lo que se trataría, en cambio, es de relativizarlas o problematizarlas mediante un enfoque que desplace la lógica conceptual que las sostiene y, en consecuencia, permita habilitar nuevos modos de lectura.

En esta dirección, entonces, y contando además con la comodidad de una considerable distancia temporal que permite ajustar retrospectivamente las lecturas, es posible acercar la poesía de Perlongher a los nuevos modos de entender el estatuto —institucional e histórico— de la literatura, cuyas primeras transformaciones comenzaron a ocurrir en las décadas de 1970 y 1980, es decir, la franja temporal en la que se desarrolla su producción.

Las reflexiones sobre la supuesta “salida de la autonomía” de la literatura (y en un sentido más amplio, de las artes) que se desarrollaron en los últimos años son las que están en la base de ese posible desplazamiento en la perspectiva de lectura de su poesía. Tal vez sea el trabajo de Florencia Garramuño el que más nos oriente en este sentido, tanto por el sistema conceptual que elabora en torno a ese problema como por su abordaje específico de la poesía de Perlongher⁸. La investigadora plantea que en ciertas zonas de las producciones literarias argentinas y brasileñas estaríamos en presencia de una literatura que desconoce las fronteras con lo real y con la experiencia, puesto que no se postula distanciada o divorciada de lo uno y de lo otro sino más bien suspendiendo esas fronteras, lo cual vuelve estéril su demarcación: habría allí una indiscernibilidad que no se escamotea sino que, por el contrario, se exhibe como fractura, como *captación bruta*. Garramuño plantea que ocurre, de esta manera, una conspiración “contra la idea de una obra contenida, regida por un principio estructurante de rigor formal” (23). En consecuencia se trazaría, más bien, una continuidad (desde luego problemática) entre arte y vida, que formula de este modo lo que ella llama una “obra estriada por el exterior o por el afuera”: “archivo y experiencia, o archivo y vida, no se contradicen o autoaniquilan, sino que se conjugan” (28). Al suspenderse, así, la distancia entre “la obra” y su “afuera o exterior” quedaría desestabilizada la idea de una obra (en este caso, una poesía) que pueda ser aprehendida desde la lógica moderna de una literatura autónoma.

Pueden ser útiles, en este sentido, dos afirmaciones de los textos críticos señalados más arriba. Ambos deslizan un término que puede sernos clave; tal vez lo hacen de un modo no del todo deliberado, lo cual probaría más aún la familiaridad y naturalidad con la que es empleado y, por lo tanto, el lugar desde el que están pensando la relación con el exterior de la poesía de los neobarrocos y Perlongher. Escribe García Helder:

Si Darío citaba insistentemente [...] y aludía al mundo de la cultura casi con desesperación, interesado en no dar con el mundo de las cosas sino después de un rodeo, la manera de citar y *aludir* de los neobarrocos no es menos caótica (García Helder 25; *itálica nuestra*).

Nicolás Rosa, por su parte, afirma: “La letra es un escribir(se) en sexo, es decir como pura *alusión*. La alusión, que funda la lógica de la elisión, es el régimen del sexo escritural” (Rosa “Seis tratados” 231; *itálica nuestra*).

Una literatura, una poesía, que *alude* al mundo; ya sea de un modo “caótico” por sus propios repliegues y “rodeos”, por su ostentación “desesperada” del mundo de la cultura que demora para “dar con el mundo de las cosas” (podría desprenderse de la idea de García Helder: por su artificiosidad), o ya sea de un modo

8 Más adelante veremos el sentido que adquiere la idea de autonomía en Jorge Panesi a propósito de la poesía de Perlongher (en un ensayo que, vale subrayar, tal vez sea el más lúcido que se haya escrito sobre este autor). Su sentido va en otra dirección, aunque para lo que aquí nos ocupa, resulta casi complementario.

“puro” —en el sentido de “solamente”— que da lugar a la construcción de un sistema de significación *autónomo* que funda su propia lógica y su régimen.

En un ensayo que reseña el libro *Kafka*, de Marthe Robert, Roland Barthes aprovecha la ocasión para preguntarse por *la relación de la literatura con el mundo*, por el lugar que ella puede ocupar en él (Barthes “La respuesta” 187). Y a propósito de esto, recupera lo que considera más original en el libro que está comentando: la grandeza de Kafka reside en su técnica; esa técnica es la *alusión*. Se trata, sostiene Barthes, de “un sistema”, de “una pura técnica de significación” (“La respuesta” 191).

La alusión es una fuerza defectiva, deshace la analogía apenas la ha propuesto. [...] [Implica] en primer lugar un acuerdo con el mundo, una sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo (Barthes “La respuesta” 191).

De este modo, las relaciones de la obra y el mundo “están reguladas por un perpetuo: *sí, pero...*” (191), esto es: *sí* (al mundo), *pero...*

El trayecto que separa el *sí* del *pero* es toda la incertidumbre de los signos, y gracias a que los signos son inciertos existe una literatura. La técnica de Kafka dice que el sentido del mundo no es enunciable, que la única tarea del artista es la de explorar significaciones posibles (Barthes “La respuesta” 192).

Resulta bastante evidente que los textos críticos de García Helder y de Rosa están pensando desde este lugar, desde esta lógica. Una lógica que es, claramente, la que piensa la relación de la literatura con el mundo en términos de la autonomía de aquella: le dice *sí* al mundo *pero* “deshace la analogía apenas la ha propuesto” para “explorar significaciones posibles” (podríamos decir: significaciones *otras* respecto del mundo) puesto que el sentido de éste “no es enunciable” (Barthes “La respuesta”). La noción, entonces, parece funcionar ejemplarmente en la poesía neobarroca de Perlongher para leer un sistema de significaciones que, en apariencia, se manifiesta obsesivamente cerrado y hermético.

Sin embargo, si nos apartamos de la idea de una literatura que “alude al mundo”, podemos elaborar cierta lectura que atienda a la *inscripción de una mirada de la realidad política circundante como captación bruta*: “hay cadáveres... no hay cadáveres”, escribe Perlongher (131). El poema, así, explota en su interior a través de su relación con el exterior (Garra Muñoz). De este modo, instala su lógica, su ley, presuntamente hermética, autónoma, pero al mismo tiempo requiere para ser leído de una serie de saberes culturales que están alojados en el interior del texto como pedacitos de su afuera, del exterior, y que dan lugar a la tensión hermetismo - referencialidad. Y a su vez, no es que esa referencialidad “aluda” al mundo sino que al incorporarse construye su sentido *in praesentia* y reluce por contraste: de allí la trampa que, al recubrir el poema, nos hace creer en un hermetismo total, cuando más bien estamos ante un efecto de inmediatez:

suspendido el límite estricto entre el adentro y el afuera, la fórmula de Barthes (“sí al mundo, pero...”) parece perder el segundo de sus términos. En el poema “(Estado y soledad)”, de *Austria-Hungría*, por ejemplo, puede verse un paisaje del *yiro* gay de los 70, arrancado de la realidad inmediata, que en medio de la maraña poética —reminiscencias literarias (Patroclo), homologación histórica (Alemania/Argentina), recursos formales, términos indecidibles— inscribe una huella o cápsula de la cual no hay hermetismo posible, ni opacidad, ni mera alusión, ni, en fin, mucho por dudar o decidir: “silban las balas de las pistolas, huele a gas” (Perlongher 63) quiere decir que silban las balas de las pistolas y que huele a gas:

Caminamos Lavalle, por la Alemania espesa
donde se yerguen las escolopendras y
silban, por Laprida, por Pasteur
silban las balas de las pistolas, huele a gas
donde antes olió a lim
vísceras endulzadas por la ker
donde en bolas Patroclo yació
 (“(Estado y soledad)”, *Austria-Hungría* 63-4)⁹

No es que, ingenuamente, estemos pensando en una ausencia de mediación en sentido semiótico. La palabra, claro está, no es la cosa. Lo que está ausente, lo que queda suspendido —que no es lo mismo— es la distancia respecto de la realidad; en ese sentido es inmediata: ésta aspira a ser captada en estado bruto y en tanto tal se inscribe en el poema en astillas, cápsulas, dejando sus huellas. Al mismo tiempo, no es que la referencialidad en la poesía de pronto sea transparente y de esa manera podamos creernos frente a una poesía comunicable o informacional: una lectura que atiende a su opacidad sigue primando. De lo que se trata, en cambio, es de realizar una lectura que desenmarañe en su aparente hermetismo total esos restos, esos fragmentos que relucen la inmediatez de su exterior y lo incorporan a la trama del poema. Una trama de la cual, además, podría dejarse suspendida, desde esta perspectiva, la insistente y recurrente idea de la superficie y otra vez la vuelta: no porque la idea de una textura sea errónea (por el contrario sigue siendo uno de sus valores más potentes) sino en el sentido de contigüidad con la idea de “superficial” (asociada por ejemplo en la lectura

9 Es obvio que, como en toda la poesía de Perlongher, las palabras no tienen un solo sentido ni una única dirección. Sin embargo, esta cuasi literalidad microscópica en la que estamos pensando no es solapada por esa multiplicidad ya que ésta se activa luego del efecto de inmediatez de aquella, como sentidos que se construyen *in praesentia* (de allí la confusión con el hermetismo). En este caso en particular: “las balas de las pistolas”, recién después de impactarnos y resonarnos como una captación bruta, se recubren de un posible sentido sexual fundado en sus connotaciones fállicas que se refuerzan, dos versos más abajo, con la imagen homoerótica de Patroclo “en bolas” y, para completarla, con la aliteración “balas... bolas”. Con todo, que estas connotaciones añadidas sean sexuales (y precisamente tratándose de una clara escena de *yiro* gay), torna más político aún el poema ya que, como desarrollaremos más adelante, sexualidad y política son, en la poética de Perlongher, indisolubles.

de García Helder al preciosismo modernista en sus ornamentos o joyas), ya que al entenderla así se la vacía de un fondo semántico sin el cual no se puede capturar la explosión interior en la que se encarna su realidad exterior. Es por eso que el trabajo con la sonoridad, lejos de ser un artificio —desde cierta moral literaria: esterilizante— contribuye a ese efecto vital a fuerza de insistencia que precisamente en su proliferación y estallido significativo gana en profundidad. Pero más acá de estas hipótesis de lectura, si pensamos en la captación sensorial, sobre todo visual, no se trata de buscar la construcción de imágenes acabadas porque se renuncia a una voluntad totalizante y estructurada para dar lugar a la parcialidad, el residuo, el fragmento: pedacitos de cuerpos, restos de voces, ráfagas de olores. Eso que, siguiendo los trabajos de Florencia Garramuño y de Gabriel Giorgi, llamamos astillas, cápsulas, huellas.

Si desde el poema citado más arriba, desde su “olor a gas”, puede trazarse un hilo hasta la “Música de cámara” de *Alambres*, desde “El lugar” podemos ir a “Cadáveres”. En esa indecisión entre adentro / afuera, hermetismo / referencialidad, podrían señalarse las huellas que conectan los dos libros de poemas: mediante el cruce histórico de los soldados y ejércitos que pueblan el escenario bélico de *Austria-Hungría*, el “olor a gas” luego se desplaza a la cámara de gas. Una “música” (¿barroca?) que sale del “salón” para irse al “campo” (“esas ropas tiradas al costado del campo” (83), y en este movimiento la cámara pasa a ser de gas. “Delia” es interpelada con urgencia a creer en el espectáculo de esa música, en un acelerado *crecendo* propio de una orquesta:

Dime ya, Delia:

creo en esas músicas que como liendres se agazapan tras las axilas de los pobres que condenados a los gases se desnudaban en las cámaras y aspiraban el fino —o el bravío— hedor del mediodía: creo, decime, en esas melopeas de músicos de cámara que toman la batuta y suenan los violines violentos y los vientos ventrales cuando ellos se retuercen, desnudos, en el gas: en ese aire con leve olor a gas que escupa de las cámaras de música en que el público, desnudo y demudado, yace: dime, acaso lo crees? dime sí: que creo en esos públicos desnudos que yacen demudados cuando por sus orejas penetran los brumosos sonajeros, los dulces violoncelos de la cuna, del gas: dímelo ya.

(“Música de cámara”, *Alambres* 84)

Y por otro lado, “El lugar” con “Cadáveres”: espacio de una ausencia que quiere hablar del murmullo de lo que no se quiere/puede/sabe hablar. Los poemas insisten: en “El lugar”,

y no se hablara de eso, por precaución
o se lo susurrara, con recelo
diciendo que está ahí, que está al caer,
que ya está por venir, que se hizo tarde
y aunque hubiera pierrots y colombinas, cantaridita, ajeno
en medio de esa fiesta de glorietas, no sé, de invernaderos

es evidente que ella no estaría, ahí, en ese lugar, que no
habría nadie, que nadie sabe nada, que no existe.

(“El lugar”, *Austria-Hungría* 36)

Y los pedazos, *restos*, de “Cadáveres”:

En los locales donde no se cuenta una mentira

—Esto no sale de acá—

En los meaderos de borrachos donde aparece una pústula roja en
la bragueta del que orina *—esto no va a parar aquí—*, contra los
azulejos, en el vano, de la 14 o de la 15, Corrientes y
Esmeraldas

[...]

Beba, que se escapó con su marido, ya impotente, a una quinta
donde los

*vigilaban, con un naso, o con un martillito, en las rodillas, le
tomaron los pezones, con una tenacilla* (Beba era tan bonita como una
profesora...)

[...]

Era: “No le digas que lo viste conmigo porque capaz que se dan
cuenta”

O: “No le vayas a contar que lo vimos porque a ver si se lo toma a
pecho”

Acaso: “No te conviene que lo sepa porque te amputan una teta”

Aún: “Hoy asaltaron a una vaca”

“Cuando lo veas hacé de cuenta que no te diste cuenta de nada
... y listo”

[...]

Ay, no le digas nada a doña Marta, ella le cuenta al nieto que es
colimba!

[...]

— Todo esto no viene así nomás

— Por qué no?

— No me digas que los vas a contar

— No te parece?

— Cuándo te recibiste?

— Militaba?

— Hay Cadáveres?

(“Cadáveres”, *Alambres* 125-30; itálicas nuestras)

La distancia que separa “El lugar” de “Cadáveres” probablemente sea coyuntural y fechable: entre un poema publicado en 1980 (no hay noticias de su fecha de escritura, de manera que el año de publicación marcaría el tiempo límite de su posibilidad de escritura) y otro que, aunque fue publicado años después, según testimonio del propio Perlongher (*Pinsumisos* 283) fue escrito en 1982;

esos dos años que, como mínimo, los separan, podrían señalar la distancia entre —por un lado— el susurro, la posibilidad de la vuelta (“ya está por venir”) y la evidencia de la ausencia (“no habría nadie... no existe”), y —por otro— la respuesta afirmativa y efectiva de su simultánea presencia y ausencia: “hay cadáveres”, “Respuesta: No hay cadáveres” (131). Incluso, esta respuesta explícita y al mismo tiempo el poema entero podría leerse como respuesta a un solo verso: ese que introduce, no casualmente casi al final, una variación decisiva en el estribillo y pregunta: “Hay cadáveres?”. Dicho de otro modo, si ésta es la pregunta central, la contestación es “hay cadáveres, hay cadáveres, hay cadáveres...” y, *al mismo tiempo*, la “respuesta” es “no hay cadáveres”.

Austria-Hungría: una violencia sexopolítica

Desde el punto de vista formal, *Austria-Hungría* se construye, en tanto libro, con dos partes que dejan imaginar desde sus nombres un encuentro bélico: los soldados (que llegan) y las mariconas que, allí instaladas, se preguntan “por qué seremos tan hermosas”. Y además, el libro, al abrirse, se propone como “escenas de la guerra”. Funcionando casi como didascalias, esas huellas o inscripciones paratextuales¹⁰ abren las escenas de lo que se va a ver: una guerra de cuerpos, de géneros, de voces, que se entrecruzarán de un modo permanente y que, como toda guerra, exhibirá una violencia inaudita.

Lo que allí se está instalando, para exhibirse, se presenta como un escenario que, en la Argentina de 1980, era “eso [que] estaba pasando” (Perlongher *Pinsumisos* 295)¹¹. Una apertura del ojo que quiere “sacar al poeta del lugar del boludo” (257) mediante una escritura que antes que la redención quiere la intervención¹².

10 Y habría que sumar a éstas el título mismo del libro, con sus resonancias en torno a las Guerras Mundiales. Resonancias que, claramente, serán recuperadas un poema tras otro y permitirán construir, por lo tanto, un sentido global en el poemario.

11 La expresión “eso *está pasando*” es emitida por Perlongher en una entrevista de 1986 en la cual reflexiona sobre el delirio poético y las posibilidades de la alucinación como modo de intervenir lo real pero sin por eso dejar de dar cuenta de él, ya que “eso *está pasando* también en algún nivel. No es una fábula que se monta y que en un momento se va a descubrir que lo que había era la historia como discurso más organizado. Está pasando...” En esa dirección, dice también que “toda esa mitología que uno hace tiene que ver con un *ahora*, con un presente” y que se trata de “irrumper en el llamado discurso social, que a veces es muy aburrido” (Perlongher *Pinsumisos* 293-5).

12 La idea de una aspiración a intervenir se articula también con la operación poética en sentido más amplio que, citando a Osvaldo Lamborghini (“sacar al poeta del lugar del boludo”), Perlongher denuncia al hablar de las posibilidades poéticas del portuñol e impugnar la “retórica huera” de la poesía (Perlongher *Pinsumisos* 257) en clara polémica con la poesía social que le precede que a su vez era la misma retórica que impugnaba Lamborghini en la entrevista donde enuncia, además de esa frase que Perlongher cita, la famosa declaración del “gran enemigo”: “los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse” (en Rubione). Finalmente, la voluntad de intervención también se hace presente en otro sentido: las lecturas públicas de Perlongher —sobre todo de “Cadáveres”— en pleno retorno democrático, las cuales son recordadas por María Moreno (“Personal” 196) y también por Roberto Echavarren

Como indica Jorge Panesi, “entre el trayecto o la pirueta verbal que va de la palabra ‘barroco’ (roca, dureza, piedra [...]), hasta el ‘barroso’ o el ‘neobarroco’, se juega lo que una poesía puede hacer con la política, *en* la política”, frente a los “críticos tranquilizadores” que piensan la tirantez entre poesía y política con el término “autonomía”: “autonomía de la poesía como institución quiere decir sencillamente lo que la ley dice de los locos: políticamente irresponsables”; de allí que eso que hace la poesía *en* la política sea asimilar sus basuras verbales (45; *italicas* en el original).¹³

De esta manera, la política (en tanto fenómeno histórico y violencia inmediata) podría entenderse como una urgencia a ser puesta en palabras, para que sea vista, pero sin por eso ser “un registro realista de lo que pasó” (Kamenzain *La boca* 12) ni meramente la reducción a “un tema” (Cella). Más bien, es posible pensar que se trata de una circulación de la vida (y la muerte) y de una voluntad de hacer vibrar, por medio de los poemas, la intensidad de la experiencia, de por sí inasible, y por eso mismo sin aspiración de totalidad sino en los destellos que insisten en capturar sus restos y exhibirlos (Garramuño).

El espectáculo siniestro, como vimos, comienza en *Austria-Hungría* con una murga. Un sitio en principio carnavalizado que por eso mismo pone fuera de lugar, disloca, cualquier pretensión solemne y da paso a la visión corrosiva e *invertida*. Pero no se trata de asociar mecánicamente el poema a sus circunstancias políticas inmediatas por medio de un desplazamiento (como si se dijese que por ser un poema atravesado por la idea del carnaval se habilitara una lectura en esa dirección). Más bien, es como si el poeta quisiera dar cuenta de un espectáculo nunca antes visto, que por eso “confunde” al público ya que “nunca han visto nada igual en sus libros” (Perlongher 23), motivo por el cual los estudiantes miran desconcertados. Incluso, la potencial parodia queda trunca en su carácter indecible: la murga es y no es, está y no está en Polonia: tal es el desconcierto.¹⁴

(465). Parecería confirmarse, de este modo, la sentencia del mismo Perlongher acerca del neobarroco cuando lo define como una “palabra que interviene sobre lo real, antes que comunicarlo” (*Plinsumisos* 307).

13 Asimilar basuras verbales: “Asimilarlas paradójicamente para rechazarlas, o mejor aún, ponerlas en lo que son, en su procedencia y en su porvenir. Entre el pasado estático de las ficciones políticas y un futuro que las aniquile, está la poesía que decidió convertirse en barro, vale decir, en la sustancia baja, elemental y compuesta que desdibuja la perla y enoja el detritus”, continúa Panesi (45). Más adelante intentaremos señalar el modo en que esto funciona en *Austria-Hungría*.

14 La precaución puesta en evitar una asociación mecánica con el carnaval tiene que ver, sencillamente, con que este poema no la habilita de un modo directo, ya que deja suspendido un vínculo claro o categórico precisamente por su indecidibilidad. Sin embargo, sí es posible subrayar dicha asociación como *potencia*. Es por eso que más adelante veremos que, aunque la idea de carnaval ya no se haga tan presente, *Austria-Hungría* permite un recorrido que se construye sobre su lógica más básica: la de la *inversión* la cual sí está presente, aunque sea como aspiración, en “La murga, los polacos”. De este modo, el poema en cuestión al aspirar a una visión invertida para *abrir* (literalmente: es el primero) las “escenas de la guerra” parecería acercarse a la fórmula

El delirio de la violencia reaparece un poema tras otro en *Austria-Hungría*. Una violencia que, para Perlongher, es indisolublemente política y sexual: es política porque es sexual (todo sexo es político) y puesto que es en la sexualidad (como dispositivo de control sobre los cuerpos y por lo tanto de dominio de la vida (Foucault)) donde emerge y se exhibe la intromisión de la política, esa violencia, al mismo tiempo, es sexual porque es política.

La violencia política *penetra* los cuerpos: el poeta canta con Marlene Dietrich “una canción de amor para los nazis en Baviera”: “Oh no no no es cierto que me quieras / Ay ay ay me dabas puntapiés”. Y mientras canta, cuenta¹⁵: “Y yo sentía el movimiento de tu svástica en las tripas” (Perlongher 25-6). La violencia política se exhibe sexualmente: es el modo de mostrarla a carne viva, *perforando* los cuerpos.

La referencia a los nazis, y en plano más general, a soldados y ejércitos, arma un sistema de referencias históricas (sobre todo respecto de Europa central y del este) con el título del libro, la idea de la guerra y, en suma, con la de un escenario bélico, esto es, una realidad que es un campo de batallas. Porque, aunque en principio “no esté en los libros”, el poeta termina encontrando un paralelismo mediante el cual puede trazar alguna homologación a partir de una experiencia del horror, aunque sea como *alucinación*: el delirio poético que busca intervenir y que, en tanto delirio, lejos de ser una “fabulación que se monta”, es *eso que está pasando* (Perlongher *Plinsumisos* 293-5). De allí que ese escenario alucinado que se construye con las remisiones históricas resignifique las referencias externas capturadas -o las “estrías del exterior” (para decirlo con Garramuño)- y así, en vez de solaparlas, permita una presentación más cruda del horror: precisamente por tal punto de comparación.

Pero dando una vuelta más, la exhibición de la violencia sexopolítica, aún con sus grados de alucinación (o precisamente por ella), no es presentada mediante una dicotomía fija entre verdugos y víctimas. Mediante los dobles, o incluso múltiples, sentidos y direcciones posibles que adquieren las palabras en el devenir del poema y al mismo tiempo en su posible relación con un afuera, se puede ver circular allí una microfísica que *desestabiliza* esos lugares fijos o preestablecidos,

poética de Leónidas Lamborghini: “la risa que sangra por la herida”. Nuevamente, como lo comentamos anteriormente a propósito de su hermano Osvaldo, la intervención de Perlongher, en su cercanía a esta fórmula lamborghiniiana (y por lo tanto, a ciertas operaciones de su poética), parece querer marcar una intervención opositiva en el campo poético porque, aunque tal vez más anacrónico (Leónidas está pensando en la década de 1950), el enfrentamiento a una tradición poética impugnada está planteado en términos similares a los de Osvaldo (Cfr. Zapata s/f). En este sentido, resulta bastante clara la irrupción antiolema que supone este poema de Perlongher en tanto apertura. De lo que sí cabe diferenciarlo respecto de Leónidas Lamborghini es del recurso a la parodia de éste, sumamente explícito y permanentemente reflexionado, que en Perlongher no parece funcionar.

- 15 Para un análisis del cantar y el contar en Perlongher, puede verse el citado ensayo de Jorge Panesi: “Detritus”. “Perlongher ofrece dos dimensiones posibles o pensables de la escritura: el cantar y el contar”, sintetiza (46).

o mejor, no los lugares en tanto tales sino sus efectos. Esa desestabilización se ejerce mediante dos desplazamientos solidarios o complementarios entre sí que, con sus variaciones de poema a poema, son recurrentes en *Austria-Hungría* y permiten señalar una corrosión desde dentro: por un lado, la sodomización de los ejércitos y, por otro, las “víctimas” cuyo dolor se tensiona con algún modo del goce.

El primero de los movimientos puede verse claramente en “Anales”, que ya desde su título juega al doble sentido del relato histórico clásico y del regodeo *anal*:

Esclavo soy
de acaienos de hermosas grabas, siervo soy
sodomizado por sus dioses
[...]
y en eso
veo venir a los soldados rusos
adentrada en la fronda:
pillaba y fui pillada ¡por los siervos!
y desarmada en la floresta como esas chicas de Gironde

Yo, un soldado astrohúngaro!
(“Anales”, *Austria-Hungría* 60–1)

Un *emputeamiento* que, burlándose, desarma la ostentación de masculinidad propia de los cuadros bélicos, tan cara y tan resguardada y que, para afirmarse como tal, deposita la injuria (o lo que dentro de su lógica constituiría una injuria) en un *otro*. El poema no sólo que le devuelve lo que presuntamente sería un insulto, sino que lo hace desde la propia voz del soldado y no desde un enfrentamiento o acusación directa. Una voz que, para colapsar el efecto corrosivo, se enuncia en femenino —comparándose incluso con “las chicas de Gironde”— y revela una perplejidad casi caricaturesca de sí misma: “Yo, un soldado astrohúngaro!” (60–1).

Y al mismo tiempo, la violencia que, ejercida sexualmente, en y sobre la carne, es dejada no sin efecto pero sí cuestionada o atenuada en su fuerza por alguna forma, algún rodeo, del goce: no es que esto disminuya la brutalidad y su efecto, sino que le frena, le corroe en su mismo juego, la direccionalidad: *eso que me hacés para exterminarme*¹⁶ *de algún modo me gusta*: “sentir tu svástica en las tripas” es “hacer el amor en mi bohardilla”. Y el casi melodrama: “me dabas puntapiés, me pedías perdón, oh no es cierto que me quieras”:

Ceremoniosamente me pedías perdón
posabas una estola de visón sobre mis hombros
y nos íbamos a hacer
el amor en mi bohardilla

16 Para una lectura de las “ficciones de exterminio” en la literatura argentina contemporánea, ver el citado trabajo de Gabriel Giorgi.

pero tú descubrías a Ana Frank en los huecos
y la cremabas, Nelson, oh

*Oh no no no es cierto que me quieras
Ay ay ay me dabas puntapiés
Heil heil heil eres un agente nazi*

Más acá o más allá de esta historieta
estaba tu pistola de soldado de Rommel
ardiendo como arena en el desierto
un camello extenuado que llegaba al oasis
de mi orto u ocaso o crepúsculo que me languidecía
y yo sentía el movimiento de tu svástica en las tripas
oh oh oh

(“Canción de amor para los nazis en Baviera”, *Austria-Hungría* 25–6)

Juego masoquista, tentación en la destrucción, en este sentido *Austria-Hungría*, claramente, inscribe una trama política alejada de cualquier retórica o imaginario bienpensante. La inscribe, más bien, mediante el regodeo en el mal. Como puede observarse, dentro de este movimiento que realiza el poemario, “Canción de amor...” es tal vez el poema que lo exhibe de un modo más crudo porque está totalmente atravesado por dicho movimiento¹⁷.

Sin embargo, también puede rastrearse, aunque de un modo más microscópico e indecible, en “Herida pierna”. *Alguien* enuncia este poema cuyo título nos tiende una trampa basada en una promesa de ajuste semántico al conjunto (estamos en una guerra: es esperable una pierna herida) que luego no se cumple puesto que el poema se repliega sobre sí. Sin embargo, la “herida” permanece e incluso se exhibe visual y plásticamente, afectando el poema en términos formales: sus versos, a través de sus cortes internos, de sus blancos, parecen estar heridos también; la construcción formal tematiza la herida, el poema está agujereado, perforado: ¿penetrado?, ¿baleado? Pero también, en su cadencia, en su ritmo herido, va acompasando la voz de ese (o esa) alguien que lo enuncia y que el poema afirma en tanto suspensión: soldado, marica, travesti, mujer, o lo que fuese, es imposible (e incluso indeseable y obviamente innecesario) decidirlo¹⁸. Esa voz de alguien se pregunta insistentemente acerca de su herida y también acerca de sí: preguntas que, antes que meramente retóricas, parecen

17 Otro poema de *Austria-Hungría* que está atravesado casi totalmente por ese movimiento es “Por qué seremos tan hermosas”. La diferencia es que “Canción de amor...” es el que lo exhibe del modo más crudo, mientras que “Por qué...” es el que lo exhibe como pura afirmación, es decir, sin la relación violenta propia del enfrentamiento puesto que la presencia del enemigo sólo ocurre como evocación peligrosa *deseada* cuya interrogación articula el poema: *por qué...* “abriremos la puerta de calle al / monstruo que mora en las esquinas”, “guiñarle el ojo al fusilero”, “tan entregadas, tan masoquistas”, “tan arriesgadas, tan audaces”, “tan nauseabundas, tan erráticas” (“Por qué seremos tan hermosas”, *Austria-Hungría* 58–9).

18 Incluso, optar por leerlo desde *una* voz no impugna la posibilidad –tan recurrente en la poesía de Perlongher– de que allí se puedan localizar, rastrear o imaginar varias voces.

construir la búsqueda misma del avance del poema. Y además de preguntar(se), (se) describe, implora (“oh señor...”), ordena (a “Morenito”): es en estos registros, en sus tensiones, donde se produce lo decisivo.

Coser los bordes de la herida? debo? puedo? es debido?
he podido? suturarla doliente ya, doliéndome
rastreramente husmeando como un perro
oh señor a sus pies oh señor con esa pierna
atada amputada anestesiada doblada pierna

[...]

O estoy? ando? metiendo los estiletes en el muslo
para que arda para que mane
haciéndole volcar lechoso polvo en la enramada
ampliándola estirándola
Por ella (de él) debo adorarla? suplicarla? adosarla?
cultivar el jardín donde se entierra
como liendre una mata Oh, ensartarla!
Debo poner la cara, larga, sobre la mesa? puedo?
No me hagas caso, Morenito, no lo hagas
así, tan prominente y espantosa la herida lo que hiende
la penetración del verdugo durante el acto del suplicio
durante la hora del dolor del calor
de la sofocación de los gemidos
impotente como potente bajo esa masa de tejidos

[...]

No me hagas caso, Morenito: vé y dile la verdad a tus padres
(“Herida Pierna”, *Austria-Hungría* 47–8; itálicas nuestras.)

En su aparente inaccesibilidad, o incluso ininteligibilidad, dos versos se presentan como *golpes* que imantan otros versos, ciertas palabras, y habilitan una serie posible: “la penetración del verdugo” (47) atrae sobre sí las resonancias fálicas y sexuales dispersas por el poema y, para lo que nos interesa señalar aquí, el dolor (¿de “la herida”?) queda flotando. Y esto ocurre no porque ese dolor sea dudoso (efectivamente “la hora del dolor” se nombra, hay un “suplicio”, la herida es “prominente y espantosa” (47)) sino porque se tensiona, intermitentemente, y casi a la manera de un coqueteo, con la posibilidad de que allí ocurra un goce o un gesto casi festivo: “debo adorarla?”, “cultivar el jardín donde se entierra” (47). Incluso, la gradación exhibida al pasar del “dolor” al “calor”, luego a la “sofocación” para terminar finalmente en los “gemidos” (47). Y por otro lado, la *huella* puesta en “Morenito”: “no me hagas caso”, repite dos veces el poema, para quedar, en la primera, atrapado entre la orden y el ruego (“no lo hagas”) y, en la segunda, definirse en una orden: “vé y dile la verdad a tus padres” (47 – 48). Una “verdad” cuyo contenido queda suspendido pero que en su ocultamiento cobra más fuerza y resulta más verdadera que si se revelara explícitamente. Finalmente,

en ese escenario poblado por alemanes, polacos, austríacos, en suma, europeos, y hasta podría decirse —haciendo uso de cierto imaginario cultural— rubios, el peso puesto en ese nombre, *Morenito*, es no sólo un probable contraste visual (color de piel) sino también, y fundamentalmente, *la irrupción rioplatense*: un morenito es un casi negro y el negro, para el imaginario argentino sobre todo a partir del peronismo, es un rótulo que nombra antes que una tipología de piel (aún con toda la carga política que tendría tal constatación) un objeto de disputa ideológica (invasor, subalterno, causa de horror y repulsión, promotor de paternalismos, etc) que, más allá de las direcciones específicas que ponga en juego, parece movilizar, finalmente, un juego de fascinación-rechazo¹⁹. Y es allí donde el poema se instala, ya que se mueve probando esos espacios para no quedarse, *fijarse*, en ninguno: es la distancia entre la dirección indecible de “no lo hagas” (orden: moreno sumiso, o súplica: moreno peligroso) y la orden efectiva marcada por el imperativo (“ve y dile”) con la verdad misteriosa que Morenito (y el poema) ocultan y cuyo saber ostenta —con aires de superioridad— la voz poética. De este modo, el poema, al *probar* esas posiciones, insiste en la fascinación-rechazo: el mismo impulso que parece suscitar el negro en el imaginario cultural argentino, y el mismo que ocurre en la relación con el verdugo. Extremando tal vez forzosamente la lectura, hasta podría pensarse que “Morenito” es el verdugo.

También en “Crimea” ocurre una tensión sexual soldadesca: justamente, están *soldados* los unos a los otros en el bajo vientre y mordidos. (Y aquí otra reminiscencia girondiana, o incluso un guiño deliberado, se vuelve a hacer presente: “se sueldan... se muerden”.) Pero en medio de esta erotización de la violencia (¿o erotismo violento?) la voz poética también se dirige a “Florence”²⁰ que “aplaca la calentura”.

El, el furioso vendaval que amainabas, la calentura que
aplabas, ah Florence, en Crimea, entre soldados
mordidos por los rusos en el bajo vientre
soldándolos

[...]

Son históricos estos recovecos que recorro, envejecido, ahito
de circunvalaciones y cinturas, deseando la piedad de la
matraca

como una murga, Florence [...]

(“Crimea”, *Austria-Hungría* 51)

19 Más atrás, podría atenderse a una línea en torno al “Moreno” —y los imaginarios que pone en juego— que comience en *Martin Fierro*.

20 Por las operaciones de transgenerización que pone en juego permanentemente, los significantes femeninos en Perlongher (sobre todo, como en este caso, *nombres*) exhiben la arbitrariedad que los sostiene como artefactos culturales generizados. O, para decirlo con Judith Butler, “la matriz heterosexual de inteligibilidad”. Esto es: “Florence” sólo es ‘una mujer’ en tanto se la nombra como tal, sin ningún otro fundamento o verdad última (ontológica, biológica, etc.) que la sostenga.

La mezcla de cuerpos, así, deviene en una con-fusión de masas carnales para las cuales la guerra y el sexo parecen ser indiscernibles; ambos son campos de batalla, ejercicios de la violencia: una voz (¿Florenzia?, ¿un soldado?, ¿el poeta?: qué más da) desea “la piedad de la matraca” (51), y esa palabra, “matraca”, vuelve a cifrar mediante sus sentidos múltiples (literales, figurados y coloquiales), al mismo tiempo, una connotación fálica, una percepción sensorial – auditiva (su ruido ensordecedor al cabo de un tiempo: como el ruido de la guerra) y, en su proximidad comparativa con la mención a “una murga” (51)²¹, también podría dar la sugestión de la fiesta “que no es” (estamos en Crimea), o de la fiesta invertida siempre al borde de su propio exceso, o del espectáculo de la mescolanza: tres posibilidades de sugestión que coinciden –en su afirmación o en su reverso ilegal– con las de la guerra y las del sexo. Además, el desplazamiento de “matraca” a “murga”, de esta manera, en su deseo de que dé “piedad”, vuelve a afirmar el lugar indiscernible –un mismo escenario– para la violencia doble: sexopolítica.

Sin embargo, el avance del poema es interrumpido por una interferencia, un golpe, una discontinuidad que no parece obedecer a la lógica de las discontinuidades más codificadas del poemario, y que suena a una captura, un desprendimiento que sólo efectuando una concatenación de significados (Esther, judía, Crimea) podría integrarse al resto:

Sabes, Esther, cuando tu hija cae acribillada,
es justo? para qué?

(“Crimea”, *Austria-Hungría* 51)

La fricción entre el hermetismo y la captación histórico-cultural vuelve a señalar el “delirio poético” que, a su manera (o incluso, de la única manera que puede: como *un barroco de trincheras*²²), inscribe “eso que está pasando en algún nivel”²³.

21 Y recordemos la importancia de la murga en *Austria-Hungría*.

22 Fórmula que Perlongher utiliza hasta en sus cartas personales, para referirse a las condiciones de censura que debe atravesar su correspondencia y que Osvaldo Baigorria (destinatario de esas cartas) conceptualiza lúcidamente, a tal punto que le sirve de título para la edición de esas cartas (Perlongher “Un barroco”). Baigorria llega a proponer allí que el “barroco de trincheras” es “una lengua política” y esta idea, a su vez, será retomada por María Moreno (“Una lengua”), también con interesantes resultados. No obstante, el mismo Perlongher ya había intentado comentarlo: un barroco de trincheras, dice, sería “un uso del barroco que pretende irrumpir en el llamado discurso social, que a veces es muy aburrido” (Perlongher *Plinsumisos* 293).

23 En este sentido, ya sabemos (incluso como banal lugar común) que hasta el hermetismo dice políticamente su tiempo, y si no lo hace explícitamente, también está diciendo algo en su silencio. Como indica Susana Cella, “el hecho artístico es ineludiblemente social, y aún en sus máximas postulaciones de separación, tales como *l’art pour l’art* o la poesía pura, está vinculado a un contexto histórico, político y social que es el que permite incluso la emergencia de tales afirmaciones” (Cella). Y en el caso de Perlongher, casi que podríamos reemplazar “permite” por “impone”: está diciendo del único modo que puede decir. Florencia Garramuño va en una dirección muy similar al plantear que “la poesía centrada en el lenguaje también es histórica en tanto

Todas estas ambigüedades recorridas pueden dispararse en varias direcciones o en ninguna. En el estatuto indecible en el que se afirman, y carentes de centro, imposibilitan cualquier pretensión de fijar o estabilizar sentidos unívocos, y por lo tanto sólo admiten el señalamiento de tensiones. Sin embargo, no deshabilitan pese a ello la posibilidad de indicar ciertos movimientos recurrentes a lo largo del poemario. Los dos que aquí hemos considerado (la sodomización del verdugo y el dolor que destila una posibilidad de goce) pueden pensarse alrededor de la figura de la *antiparastasis*: la devolución invertida del insulto o daño²⁴. La productividad de esta figura, además, permitiría enlazar la poesía de Perlongher con dos líneas que recorren su escritura.

Una, ya deslizada, con los hermanos Lamborghini y a través de éstos con el siglo XIX argentino: “Asimilar la distorsión y devolverla multiplicada” será la reiterada fórmula de Leónidas Lamborghini (1985), y allí está la operación de la gauchesca pero también la de *El Matadero*. Esto es, una fórmula que recorre cómodamente toda una línea literaria de la violencia histórica argentina.

La otra línea que se condensa en la *antiparastasis* es la de las operaciones culturales de las sexualidades no normativas. No sólo por su corrosión genérica de los límites heteronormativos entre lo masculino y lo femenino, cifrados en Perlongher fundamentalmente en la figura de la loca (tan ponderada poética y políticamente en su desafío provocativo a la masculinidad y su apropiación femenina casi hiperbólica), sino también por la transgenerización gramatical (en este caso, una feminización que “Anales” devuelve —riéndose— al sodomizado soldado astrohúngaro al ponerla en su voz) y por el uso concreto de un léxico: términos que habiendo nacido como injurias o estigmas son reapropiados festivamente: loca, puto, marica, tortillera, queer, sodomita, etc. (Dorlin 91). *Austria-Hungría*

delata, por la serie de redes que teje y entre las cuales se inscribe, un uso especial del lenguaje y del quehacer poético que puede decir mucho precisamente allí donde calla: en su hermetismo, en las formas de construcción de ese hermetismo, a menudo puede leerse una forma de significación en la que su pulsión anticomunicativa nos dice algo también de las condiciones históricas que rodean a esa poesía” (219).

- 24 La *antiparastasis*, en su significado y uso más extendido, supone la aceptación, reapropiación e incluso el festejo de algo que hace daño, o con un matiz ligeramente variado, la exhibición de *eso* que se impugna (insulto, agresión, injuria, etc.) pero de un modo especular: es decir, depositándolo en el *otro* que lo emitió. En cualquier caso, remiten siempre a la idea de una refutación basada en la aceptación de los términos para luego invertirlos; dicha inversión supone el cambio de valor de los términos y/o su devolución al interlocutor. En términos clásicos, la *antiparastasis* es una figura jurídica antes que literaria y se usa “cuando el acusado prueba que debía ser alabado y no vituperado, si fuera verdad lo que se le opone” (De Valbuena 75). En tanto figura, se opone a la de la *entasis* (que es la refutación directa) y no es lo mismo que la *antiperístasis*, en la cual hay una oposición de términos y no una reversión. La *antiparastasis* quedó casi fosilizada en el derecho y por lo tanto su uso es más usual como término técnico jurídico. Por otro lado, la etimología griega del término resulta sorprendente en relación con *Austria-Hungría*. Significa: “Preparativos de resistencia // Colocarse en orden de batalla // Rebelarse, resistir” (Sebastián Yarza 144). Debo este hallazgo (y tantos otros, en tantas circunstancias) a María Eugenia Martí.

no sólo se los reapropia sino que, cumpliendo la vuelta antiparastásica, les cambia el valor o los devuelve: *tu daño me place, sodomita sos vos*.²⁵

Referencias bibliográficas

- Amicola, José. “Campeones camp: Copi y Perlongher”. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000. 61-88.
- Barthes, Roland. “Directo a los ojos”. *Lo obvio y lo obtuso*. 1982. Barcelona: Paidós, 1986. 305-310.
- . “La respuesta de Kafka”. *Ensayos críticos*. “La respuesta”. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. 187-193.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 1990. Barcelona: Paidós, 2007.
- Cangi, Adrián y Paula Siganevich (Comps.). *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- Cella, Susana. “Poesía / Política: apuntes sobre una dificultad”. *El Interpretador* 36 (Marzo 2010). Edición en línea.
- De Valbuena, Manuel. *Diccionario universal español – latino*. Madrid: Imprenta Nacional, 1822. Edición en línea.
- Dorlin, Elsa. *Sexo, género y sexualidades*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- Echavarren, Roberto. “La osadía de los flujos”. Néstor Perlongher. *Papeles insu- misos* Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 463 – 467.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber*. 1976. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- García Helder, Daniel. “El neobarroco en la Argentina”. *Diario de poesía* 4 (Buenos Aires; Montevideo; Rosario, Otoño 1987): 24-25.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Gasparini, Pablo. “No entremeio do trágico: Perlongher e os “Cadáveres” da Nação”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 29 (Janeiro / Junho 2007): 165-178.
- Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

25 Este trabajo será continuado retomando y desarrollando algunos hilos ya presentes en este recorrido y sumando otros. El proyecto contempla dos apartados, titulados “Era callar contra todo silencio” y “Era manifestarse contra todo acto”. El primero estará centrado fundamentalmente en la hipótesis de una invención, en la poética de Perlongher, de una lengua sexopolítica. Se prestará particular atención a su relación con la poética (y la lengua brutal) de Osvaldo Lamborghini y, en un nivel más amplio, con las postulaciones de la revista (y el grupo) *Literal*. El segundo atenderá a las intervenciones políticas concretas de la poesía de Perlongher en tanto actos de lectura. La articulación de ambos apartados intentará ser efectuada desde el lugar que la poesía de Perlongher se propone (o mejor, al que se *opone*) en el campo cultural-poético que le es contemporáneo: “sacar al poeta del lugar del boludo” (Perlongher *Plinsumisos* 257), contra la comunicabilidad, contra el realismo, contra la poesía social.

- Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- . “La nueva poesía argentina. De Lamborghini a Perlongher”. *Literatura y Crítica. Primer Encuentro, UNL, 1986*. Cuadernos de Extensión Universitaria: Universidad Nacional del Litoral, 1986. 137-146.
- Lamborghini, Leónidas. “El gauchesco como arte bufo”. 1985. *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Tomo 2: *La lucha de los lenguajes*. Dir. Julio Schvartzman. Buenos Aires: Emecé, 2003. 105-118.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. 1988. Buenos Aires: Perfil, 2000.
- Monteleone, Jorge. “La ventana indiscreta. Nota sobre mirada, cuerpo y lenguaje”. *Paradoxa. Literatura/Filosofía* 7 (1993): 96-102.
- Moreno, María. “Personal”. *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Adrián Cangi y Paula Siganevich Comp. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- . “Una lengua política”. *Soy. Página/12*. Buenos Aires: 21 de Marzo de 2008.
- Panesi, Jorge. “Detritus”. *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Adrián Cangi y Paula Siganevich Comps. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996. 44-61.
- Perlongher, Néstor. *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria 1978-1986*. (Prólogo de Osvaldo Baigorria.) Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- . *Papeles insumisos*. Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.
- . *Poemas Completos (1980-1992)*. Edición y prólogo de Roberto Echavarren. 1997^a. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- . *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. (Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1997b.
- Porrúa, Ana. “Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de poesía*”. *Boletín / 11* (Diciembre 2003): 59 - 69.
- Prieto, Martín. “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”. 2006. *Vox virtual* 23 (Julio 2009). Edición en línea.
- Rosa, Nicolás. “Una ortofonía abyecta”. *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Adrián Cangi y Paula Siganevich Comp. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996. 29-43.
- . “Seis tratados y una ausencia sobre los ‘Alambres’ y rituales de Néstor Perlongher”. *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria. Universidad Nacional del Litoral, 1987.
- Rubione, Alfredo. “El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini”. *Lecturas críticas. Revista de investigación y teorías literarias* I.1 (1980): 48-51.
- Sebastián Yarza, Florencio. *Diccionario griego-español*. Barcelona: Sopena, 1945.
- Zapata, Miguel Ángel. “Entre la reescritura y la parodia. Entrevista a Leónidas Lamborghini”. *jornaldepoesia.jor.br*. s/f. Edición en línea.

Fecha de recepción: 01/04/2011 / Fecha de aceptación: 10/05/2011